

Ahlers, Michael

Text - Musik - Bild. Ausgewählte Ergebnisse einer interdisziplinären Studie zum Vergleich von Kreativstrategien im Rahmen von Improvisation

Clausen, Bernd [Hrsg.]: Vergleich in der musikpädagogischen Forschung. Essen : Die Blaue Eule 2011, S. 35-58. - (Musikpädagogische Forschung; 32)



Quellenangabe/ Reference:

Ahlers, Michael: Text - Musik - Bild. Ausgewählte Ergebnisse einer interdisziplinären Studie zum Vergleich von Kreativstrategien im Rahmen von Improvisation - In: Clausen, Bernd [Hrsg.]: Vergleich in der musikpädagogischen Forschung. Essen : Die Blaue Eule 2011, S. 35-58 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-89703 - DOI: 10.25656/01:8970

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-89703>

<https://doi.org/10.25656/01:8970>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS

DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung

E-Mail: pedocs@dipf.de

Internet: www.pedocs.de

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Musikpädagogische Forschung

Research in Music Education

Bernd Clausen
(Hrsg.)

Vergleich in der musikpädagogischen Forschung

Comparative Research in Music Education



Themenstellung: Der Vergleich als konstitutives Element des Erkenntnisprozesses mit der Möglichkeit begrifflicher Differenzierung und/oder als Ordnungsverfahren macht ihn in vielen Wissenschaftsbereichen zur zentralen Methode. Die AMPF-Tagung 2010 im Kloster Frenswegen/Nordhorn widmete sich dem Vergleich in unterschiedlichen Gegenstandsbereichen. Die in diesem Band versammelten Beiträge dokumentieren eindrücklich seine hohe Relevanz in der musikpädagogischen Forschung, regen zu weiteren Untersuchungen an, machen aber gleichzeitig auf Desiderate aufmerksam. So weist beispielsweise der Gastbeitrag von Lucy Green auf die komplexe Bildung musikalischer Identitäten in einer globalisierten und glocalisierten Welt hin, die bisher zu wenig Berücksichtigung in der Musikpädagogik gefunden hat.

Subject: Comparison as a method to determine and quantify relationships has widely been accepted as an indispensable element of research. This edition of the proceedings of the 32nd annual conference of the German Association for Research in Music Education (AMPF) covers a wide range of topics from improvisational strategies, to vocal practice in schools from a systemic constructivist perspective etc. In addition several quantitative and qualitative studies put emphasis on comparison in music educational research from various perspectives.

Der Herausgeber: *Bernd Clausen*, seit 2008 Professor für Musikpädagogik/Musikdidaktik an der Hochschule für Musik Würzburg, arbeitet vor allem in den Bereichen der Komparativen Musikpädagogischen Forschung sowie der Inter-/Transkulturellen Musikdidaktik an der Herausarbeitung von Schnittstellen zwischen Musikethnologie und Musikpädagogik.

Inhalt

Bernd Clausen:

Vorbemerkung

Introductory Remark

9

Beiträge zum Tagungsthema

Lucy Green:

Musical identities, learning and education: Some cross-cultural issues

11

Michael Ahlers:

Text – Musik – Bild. Ausgewählte Ergebnisse einer interdisziplinären Studie zum Vergleich von Kreativstrategien im Rahmen von Improvisation

35

Text – Music – Image. An interdisciplinary Study on Comparison of Improvisational Strategies

57

Nina Dyllick:

Vokalpraxis in der Schule – Durch eine systemisch-konstruktivistische Perspektive zu einem veränderten fachdidaktischen Verständnis?

59

Vocal Practice in Schools – By Means of a Systemic Constructivist Perspective to a Modified Understanding of Didactic?

83

L. Oberhaus, J. von Hasselbach, A. Glatz, D. Oesterreich, Eva Schulze:

Solo oder Trio? Einzelplanung und Kooperative Planung im Vergleich. Ergebnisse einer empirischen Untersuchung über künstlerische Fächerverbünde Baden-Württembergs

85

Solo or trio? A comparative study of individual and cooperative lesson planning. Findings from an empirical study of artistic interdisciplinary courses in Baden-Württemberg

111

Barbara Roth, Kurt Sokolowski:

Die Bedeutung von Motivation und Volition beim Üben eines Musikinstrumentes: Was unterscheidet das Üben unter Lust und Unlust? Ergebnisse einer Tagebuchstudie mit Instrumentalschülern und Schulmusikstudierenden 113

The significance of motivation and volition for practising musical instruments: What makes the difference between practicing keenly or reluctantly? Results of a diary-based study with pupils and students of schoolmusic 144

Philipp Ahner:

Wahlentscheidung „Musikunterricht“ in der Sekundarstufe II 147

Choosing Music in Secondary Education 174

Winfried Sakai:

Musikpräferenzen von Grundschulkindern in urbanem Kontext. Vergleichende Analysen quantitativer Daten am Merkmal Migrationshintergrund 177

Music Preferences of Primary school children in urban context. Comparative analysis of quantitative data with migration background as criterion 202

Shengying Luo:

Die Förderung der Ausdrucks- und Kommunikationsfähigkeit im Musikunterricht der Grundschule. Eine komparative Studie zwischen China und Deutschland am Beispiel Peking und Hannover 205

Promoting Expression and Communication in Primary School Music Education. A comparative case study between China (Beijing) and Germany (Hanover) 209

Methodologisches Forum

Stefan Hörmann:

Im Gespräch: Systematische Musikpädagogik 211

Under discussion: Systematic Music Pedagogy 223

Anne Niessen, Ulrike Kranefeld, Andreas Lehmann-Wermser:

Bericht über die Sitzung des „Arbeitskreises Qualitative Forschung in der Musikpädagogik“ (QFM) 225

Report on the meeting of the Study Group “Qualitative Research in Music Education“ (QFM) 229

Christine Moritz:

Transkription von Videodaten über einer Zeitachse – die Feldpartitur in der musikpädagogischen Forschung 231

Transcription of video data over a timeline: the ‘Feldpartitur’ in Music Educational Research 259

Freie Beiträge

Julia Wieneke:

Musik vermitteln in Kompositionsprojekten. Eine qualitative Untersuchung schulischer Projektarbeit 261

Learning Music Through Composing. A Qualitative Study of Art Projects in Schools 292

Anja Bossen:

Rhythmisch-musikalische Unterstützung des Schriftspracherwerbs – das BeLesen-Training 295

“BeLesen-Training” – a Remedial Instruction Concept for rhythmic-musical support in relation to Written Language Acquisition in multilingual learning groups 314

MICHAEL AHLERS

Text – Musik – Bild

Ausgewählte Ergebnisse einer interdisziplinären Studie zum Vergleich von Kreativstrategien im Rahmen von Improvisation

1 Einleitung

Der vorliegende Beitrag referiert erste Ergebnisse einer interdisziplinär angelegten Pilotstudie der Fächer Soziologie, Germanistik und empirische Musikpädagogik, in welcher sowohl Musik- als auch Textproduzentinnen und -produzenten hinsichtlich ihrer Kreativ- bzw. Improvisationsstrategien qualitativ-empirisch befragt und die Ergebnisse miteinander verglichen wurden. Als theoretische Setzung wird in diesem Forschungsvorhaben *Improvisation* als eine Voraussetzung, ein Weg bzw. eine Strategie innerhalb des Spektrums möglicher Kreativstrategien angesehen. Durch die in diesen Vorgängen ablaufenden divergenten oder konvergenten Prozesse lassen sich nach Auffassung des Verfassers Kreativitätsstrategien – hier bezogen auf generative Performanz – erfassen und vergleichen.

Als Hintergrund und Ausgangssituation der Forschung diente die sehr umfangreiche, gleichwohl heterogene Quellenlage bezüglich der Erfassung und des Vergleichs von Kreativstrategien und improvisatorischen Elementen innerhalb der Produktion von Musik, Film, Tanz, Theater oder Text. Die Erforschung der Kreativität ist dabei seit der Beschreibung einer so bezeichneten „creative class“ (FLORIDA 2008; BARBER-KERSOVAN 2009) vor wenigen Jahren im bildungspolitischen und betriebswirtschaftlichen Umfeld wieder *en vogue*, haftet kreativen Menschen doch immer noch der Nimbus des potenziell „Schöpferischen“¹⁰ oder „Genialen“ an. Ihnen wird für zahlreiche (Produkt-) Entwicklungen oder gesellschaftliche Entwicklungsprozesse aus unterschiedlichster Perspektive (wieder?) mehr Relevanz und innovatives Potenzial zugesprochen. Ebenso leitet sich hieraus selbstverständlich eine pädagogische Aufgabenstellung ab, wenn die Anregung und Förderung von Kreativität als eine wünschenswerte Qualifikation der Schülerinnen und Schüler beispielsweise im Umfeld des Musikunterrichts angesiedelt wird.

¹⁰ Diese eher auratische Konnotation leitet sich bereits aus dem Lateinischen *creare* ab, welches einerseits (er-) schaffen, aber auch (er-) wählen bedeutet.

Wenn die benannten Themengebiete *Kreativität* bzw. *Improvisation* als generative *musikalische* Performanz (LEHMANN 2005; CLARKE 2000; PRESSING 2000; BEHNE 1993) einerseits recht ausgiebig beforscht werden und wurden, so gilt dies beispielsweise für aktuelle, textbasierte generativ-performative Akte, wie *Poetry Slams*, *Theatersport* und *Freestyle Rap* (noch) nicht. Multimediale Inszenierungen und gemeinsame Improvisationen von Musik, Video und Sprache bzw. interaktive Performances mit ihren möglicherweise neuen und reziproken Strategien der beteiligten Kreativen bilden ein weiteres, noch junges Feld der Forschung, das bisher nur defizitär beschrieben wurde.

Ziel dieses Beitrags ist, neben der Darstellung individueller Voraussetzungen und Strategien der Befragten (vgl. KOPIEZ and RODEHORST-OEHUS 2010), auf vergleichbare Vorgehensweisen und sachbezogene Unterschiede einzugehen, um hierdurch den aus der Literatur entwickelten Leitfaden und das aus den qualitativen Daten abstrahierte Code-System für den weiteren Einsatz in diesem und weiteren Forschungsbereichen diskutieren und ausdifferenzieren zu können.

Die ersten Interviews mit vier professionell Kreativen und zwei Studierenden wurden am Ende eines gemeinsamen Workshops Ende Januar 2010 durchgeführt.¹¹ In Form einer gemeinschaftlichen Performance sollten die drei Medien Musik, Text und Video hier abschließend miteinander entlang einer thematischen Rahmung improvisieren. Weitere drei Interviews mit Studierenden fanden im Abstand von acht Wochen nach dem Workshop statt. Die Interviews mit den Studierenden, welche als eine qualitative „Vergleichsgröße“ und Datenquelle hinsichtlich der unterschiedlichen Kenntnisstände und Sozialisationen gegenüber den „Profis“ anzusehen sind, wurden in die vorliegende Darstellung nicht mit einbezogen.

2 Theoretischer Hintergrund

Es soll an dieser Stelle auf eine umfassende Darstellung der bisherigen Forschungsaktivitäten zur Kreativität in Musikpsychologie und Musikpädagogik bzw. innerhalb der Kulturwissenschaften in Deutschland und dem englischsprachigen Ausland verzichtet werden. Gute Übersichten finden sich für die erstgenannten Disziplinen bei LEHMANN (2005) oder DELIÈGE et al. (2006). Neben ersten psychologischen Modellen zur Kreativität (GUILFORD 1967)

¹¹ An dieser Stelle sei den Hilfskräften Nathalie Braun, Lilian Hoenen und besonders Kerstin Krüger, M.A. gedankt, deren engagierte Arbeit die Datenerhebung und Kodierung in MAXQDA ermöglichte.

existieren aktuell zahlreiche Komponenten- oder Strukturmodelle (AMABILE 1983, 1996; GARDNER 1983; GOLEMAN et al. 2000; CZIKSZENTMIHALYI 1997; STERNBERG 1999a, 2003). Zur Tragfähigkeit und Kritik an diesen häufig auf vier sogenannten Hauptphasen namens *Präparation*, *Inkubation*, *Illumination* und *Verifikation* beruhenden Modellen – gerade in Bezug auf die Begabungs- und Expertiseforschung oder ihre Transferierbarkeit auf Pop- und Rockmusik – siehe die Arbeiten von BULLERJAHN (2003), HEMMING (2002) oder KLEINEN (2003).

Im Bereich der Improvisation finden sich außerhalb der wachsenden musikspezifischen Einführungs- und Forschungsliteratur (BIASUTTI and FREZZA 2009; CLARKE 2000; PRESSING 2000; SLOBODA 2000) vergleichsweise wenige Arbeiten zu literarischen (BORGARDS 2007, 2009) betriebswirtschaftlichen (BERG 2002; DUSYA 2005) oder kommunikations- und kulturwissenschaftlichen (BERTRA 2010; FLEISCHLE-BRAUN 1983; GRÖNE 2009; KURT and NÄUMANN 2009; LAMPERT 2007; URBAN 2004) Fragestellungen. Für das eigene Vorhaben eines Vergleichs der Improvisationsstrategien zwischen Musik, Text, Tanz und (ursprünglich mit vorhanden) bewegtem Bild erschien ein eigener, interdisziplinärer Ansatz sinnvoll, um so die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Akteure besser verstehen lernen zu können. Es werden im weiteren Verlauf somit lediglich für das eigene Vorgehen relevante Publikationen näher dargestellt und referenziert, wenngleich der Konstruktion des Leitfadens deutlich mehr Literatur als Basis diene.

2.1 Definitiorische Eingrenzungen

Auch wenn sich Forscherinnen und Forscher mit einer allgemein akzeptierten Definition von Kreativität schwer tun, so fasst Gay LEMONS wie folgt zusammen:

„However, it is clear that creativity cannot be studied as a purely individual phenomenon [...] Social, cultural, and economic factors, variables external to the individual, must be considered when explaining why, when, where, and how new ideas are created. [...] creativity will be organized in terms of four concepts: the creative product, the creative environment (often called ‚press‘ for the purpose of alliteration), the creative person, and the creative process.“ (LEMONS 2005: 26)

In Anlehnung an die „4-P“-Einteilung welche sich seit den 1960er Jahren (vgl. RHODES 1961), etablieren konnte, wurde für die vorliegende Studie ein Leitfaden konstruiert, der auf vier Hauptkategorien – *Person*, *Vorwissen*, *Prozess*

und *Kommunikation* – ausgerichtet ist. Kommunikation erscheint gerade für künftige Forschungsoptionen im Umfeld potenziell reziproker Strategien für oben genannte multimediale Performances als interessante Kategorie. Es finden sich im deutschsprachigen Raum hierzu in den Arbeiten von GROSSMANN (1991) und JÖNS-ANDERS (2003) bereits Modellentwürfe und theoretische Fundierungen, international wird die (musikalische) Kommunikation von Emotionen bspw. bei JUSLIN (2001) zusammengefasst. Nachfolgend werden somit eher Rahmenbedingungen unter welchen Kreativität entstehen kann im Mittelpunkt stehen, als der Versuch einer Definition.

Weiterhin wird Improvisation in Anbindung an die internationale Sprachregelung im Rahmen des Artikels als ein generativ-performativer Akt eines Individuums oder einer Gruppe verstanden. Die Beschreibung der diese Performanz rahmenden intra- und interpersonellen Bedingungen – beispielsweise „Unpredictability and Collaboration“ (SAWYER 1999), „Filterung, Antizipation, Automatisierte Abläufe“ (LEHMANN 2005: 925) – stehen im Fokus des Forschungsvorhabens. Wie bereits oben dargelegt, war die Erfassung der Improvisationsstrategien zunächst methodisch besser realisierbar als die von Kreativstrategien: Denn einerseits erscheint aufgrund der guten Literaturlage zur musikalischen Improvisation ein Vergleich der Kreativen möglich, ohne ausschließlich auf den Parameter Divergenz abzielen zu müssen und andererseits fassen wir Improvisationsstrategien und entsprechende Fertigkeiten ja als eine sichtbare Ausprägung – daher auch Performanz – von Kreativität auf.

3 Verwendete Methodik

Das verwendete empirische Untersuchungsdesign kombiniert qualitative und quantitative Verfahren mit einem praxisorientierten Workshop-Teil. Im Rahmen des Workshops erhielten die Studierenden zunächst die Möglichkeit, bei unterschiedlichen Coaches (Text, Musik) in Kleingruppen Improvisationsunterricht zu nehmen. Ziel des Workshops war es eine gemeinsame, die drei Teilbereiche Musik, Text und Video umfassende, Performance der Teilnehmenden vor Publikum zu gestalten. Neben einem Kurzfragebogen wurde ein Interviewleitfaden für die Teilnehmenden der Hauptstudie entwickelt sowie eine begleitende Publikumsbefragung durchgeführt.

Im Einzelnen füllten alle Probanden zu Beginn des Workshops einen Kurzfragebogen aus, über den sozialstatistische Daten, individuelle (Vor-) Erfahrungen, wie z.B. Konzerttätigkeiten und Improvisationsunterricht, sowie Einflüsse auf die kreative Entwicklung abgefragt wurden. Der Fragebogen umfasst sowohl offene als auch geschlossene Fragen und dient unter anderem

dem Einstieg und der Begleitung des den Workshop abschließenden halbstrukturierten Leitfaden-Interviews.

Der Leitfaden selbst wurde auf Grundlage der bereits erwähnten Literatursichtung erstellt und orientiert sich an den oben genannten Hauptkategorien. Er untergliedert sich entlang folgender Hierarchie:

- Vorwissen:
 - Unterricht
 - Erfahrung
 - Einflüsse
- Persönlichkeit:
 - Selbsteinschätzung
 - Risikobereitschaft
 - Frustration
 - Erlebnis
- Prozess:
 - Vorgehensweisen
 - Geplante/ungeplante Anteile
- Kommunikation:
 - Mitspieler
 - Inspiration
 - Absprachen
 - Gemeinschaft
 - Publikum
 - Emotionen
 - Medien
- Workshop:
 - Konzeption (nur für die Coaches)
 - Reflexion

Der Leitfaden ist so gestaltet, dass neben vorgegebenen Eingangs- und Bilanzfragen sowohl erwünschte eigene Möglichkeiten der Nachfrage für die Interviewten als auch kurze Vorgaben zu Detailfragen für die Interviewenden vorhanden sind. Die qualitativen Interviews wurden von insgesamt drei Interviewenden mit begleitender Videographie geführt und dauerten zwischen 27:00 und 46:25 Minuten. Nachfolgend wurden die Interviews transkribiert und von vier Kodierenden in der Software MAXQDA ausgewertet. Die Kodierung erfolgte dabei in einer Mischform aus selektivem und offenem Kodieren. Eine

strikte Orientierung an Methoden der Grounded Theory war hier nicht (vor-) gegeben. Vielmehr wurde über die Auswahl der vier Kodierenden versucht, deren unterschiedliche Les- und Interpretationsarten zu nutzen: Einerseits sollte dies der Etablierung eines Mindestmaßes an Inter-Coder-Reliabilität und andererseits – bedingt durch die äußerst heterogenen Kenntnisstände hinsichtlich der begleitenden Literatur – einer möglichst „offenen“ Konstruktion des Codebaumes dienen. Dies wurde durch die Eingabe von Überlegungen, Schwierigkeiten und Meinungen der Kodierenden in ein Logbuch oder über die Memo-Funktion des Programms realisiert. Aufgrund der vier Kodier-Vorgänge besteht der dieser Publikation zugrunde liegende Codebaum für die vier Kreativprofis aus 158 Codes, welche 2428 kodierte Textpassagen repräsentieren und vier Logbüchern.

Nach der weiteren Diskussion und Optimierung des derzeitigen Codebaums ist die Ausweitung der Erhebung auf die Bereiche Tanz, Text- und Produktentwicklung, weitere Musikgenres und Theaterimprovisation angestrebt.

4 Ergebnisse

4.1 Beschreibung der Stichprobe

Zwei Befragte entstammen der professionellen, auch improvisatorischen Textproduktion und sind bundesweit auf Poetry Slams und/oder Freestyle-Wettbewerben vertreten, zwei Probanden sind Musiker. Alle vier Probanden sind männlich.

Befragter eins (B1) ist zum Zeitpunkt des Interviews 30 Jahre alt, schreibt Gedichte, rappt und tritt nach eigenen Angaben 300 bis 400-mal pro Jahr auf. Er bezeichnet sich selbst als Autodidakten, der seit 18 Jahren kreativ tätig ist und als wichtige kreative Einflüsse die „Worte und Stimmungen“ von Rap, Musik und Büchern angibt.

Befragter zwei (B2) ist ebenfalls 30 Jahre alt. Neben der Produktion von Textsorten aller Art gibt er im Bereich seiner instrumentalischen Kenntnisse an, Gitarre, Klavier und Gesang zu beherrschen. Er äußert sich seit 20 Jahren kreativ und hat in keinem der Bereiche je Unterricht erhalten. Als Anlass eigener Kreativität nennt er vielmehr seinen „Kopf voller Ideen“. Er tritt 200 bis 250-mal im Jahr auf und nennt als Einflüsse „Bücher, Musikstücke und Lars Ruppel“, welche ihm „Impulse“ liefern.

Befragter drei (B3) ist 49 Jahre alt. Er ist klassisch ausgebildeter Konzertpianist und Posaunist, spielt aber auch in den Bereichen Jazz sowie Rock- und Popmusik. Er unterrichtet unter anderem Improvisation an einer Universität

und erhielt 20 Jahre lang Unterricht, jedoch nie im Bereich der Improvisation. Befragter drei äußert sich seit fünf Jahren kreativ und nennt als einen Anlass hierzu „Bühnenprojekte“. Er konzertiert seit insgesamt 35 Jahren und wurde im Bereich seiner kreativen Entwicklung beeinflusst durch das Mitspielen, Imitieren und Analysieren von Jazzmusikern und Radiosendungen.

Befragter vier (B4) ist 43 Jahre alt. Sein Hauptinstrument ist das Saxophon. Er hatte 33 Jahre lang Instrumentalunterricht, auch im Bereich der Improvisation. Derzeit ist er als Musiker sowie als Dozent an einer Universität tätig. Nach eigenen Angaben äußert er sich bereits seit 37 Jahren kreativ und verfügt über diverse, auch internationale Konzerterfahrungen. Er gibt an, dass ihn „viele, viele“ Menschen und Medien durch ihre „musikalische und persönliche Potenz“ beeinflusst haben.

4.2 Persönlichkeit, Erfahrung und Vorwissen

Die vier Teilnehmenden geben allesamt an, dass ihr privates Umfeld und die dortigen Einflüsse, wie etwa das Heraushören und Imitieren, den Grundstein ihrer heutigen Expertise bilden:

„Bei mir kam halt hinzu dass ich früher auch kein Fernsehen gucken durfte, ich dann angefangen hab, viel zu lesen, teilweise schon ab dem 10. Lebensjahr, 9. Lebensjahr, drei Bücher die Woche, ich hab halt einfach auch die ganze Zeit gelesen und, äh, bis ich auch Leseverbot gekriegt hab von meinen Eltern“ (B1),

„Ich hab da Jazzpianisten genannt und Radio und so weiter. Ähm, (B sieht nach oben) in der Zeit, wo ich in meiner Kindheit und Jugend angefangen hab zu improvisieren, da hab ich das über die Jazzmusik getan. Also all das:: ist sozusagen mein zweites Standbein neben der Klassik, und habe Radio gehört, (B verschränkt die Arme) Jazz-Radio gehört (B sieht in die Kamera), und habe eben mir die Posaune geschnappt. [...] habe dann einfach mitgespielt und habe natürlich intuitiv mir Sachen rausgehört, hab die am Klavier dann einfach nachgemacht“ (B3),

„für mich hat Improvisation sehr stark damit angefangen, dass ich nachgemacht habe. [I: Mh.] Ähm, also so wie jedes Kind, äh, Dinge lernt, indem es nachmacht, ähm, hab ich ganz viel Platten aufgelegt, früher eben noch Vinyl, und hab da- [...] zu Hause Platten mit Jazz a::ufgelegt und hab so lange versucht mitzuspielen, bis ich mitspielen konnte“ (B4).

Allen vier Befragten ist im Bereich der Antworten zur eigenen Person gemein, dass ihnen die eigene Professionalität sehr wichtig erscheint. Diese ist den Aussagen zufolge durch Vorbereitung und Konzentration, vor allem aber durch Kontrolle gekennzeichnet:¹²

„[...] ich hab die ganze Macht über die Dinge und kann's in die Richtung lenken, wo ich auch routiniert bin“ (B1),

„I: Blamieren bedeutet für mich... ›3‹

„Also ich kann nach'm Konzert ziemlich genau sagen, ob ich, äähm, also ich bin mit mir zufrieden oder nicht. ›1‹ Meistens bin ich unzufrieden, [...] Ich bin da so'n Perfektionist und ich möchte gerne, dass das alles wirklich hundertprozentig rund ist und das gelingt selten, einfach weil, äh ›3‹, ja, weil bestimmte Dinge das verhindern einfach mal- man kann die auch nicht benennen, warum- also da ist dann 'ne Intonation nicht hundertprozentig. Es ist immer 'ne Konzentrationsfrage“ (B4).“

Aufgrund der sehr umfangreichen Erfahrung (BIASUTTI, FREZZA 2009) und der Regelmäßigkeit ihrer Auftritte fällt die Selbsteinschätzung bei allen Befragten überwiegend positiv aus. Häufig finden sich bei den Texten Hinweise auf ein frühes Bedürfnis nach Aufmerksamkeit:

„Also, ähm, bei mir is' halt dann so, ich war schon immer Klassenclown, also von Kind- Kindesbeinen an, schon in der Grundschule, dass ich gern im Mittelpunkt stand und die Leute amüsiert habe und Witze gerissen hab“ (B1),

„Ich war schon als Kind der, der sich die Spiele ausgedacht hat, die alle gespielt haben“ (B2).

Alle vier verfügen über ein großes Maß an Routine, Expertise, Selbstvertrauen und Sicherheit, wodurch ihre Risikobereitschaft (GOLEMAN, KAUFMAN 2000) scheinbar höher als bei anderen Menschen liegt:

„dieses Impro-Ding, weil die- das so'n bisschen dann auch Spaß macht zu- zu gucken was passiert, und ich dann auch neugierig bin und da auch gern auf'n Risiko einlasse“ (B1),

„die Frage nach dem generellen Angespantsein hätte ich auf jeden Fall vor wenigen Jahren noch klar bejahen müssen, weil das immer sehr aufregend war. Dadurch, dass es sehr alltäglich geworden ist, ist es nicht mehr ›1‹ so aufregend, aber es wird umso aufregender, umso ungewöhnlicher der- der Auftritt ist“ (B2).

¹² Um einen quantitativen Eindruck vom Stellenwert der hier referierten Codes und Codings zu erhalten, sei auf die Abbildungen im Anhang verwiesen.

Die Wirkung auf das Publikum ist ebenfalls allen gemeinsam sehr wichtig. Diese wird eher systemisch als empathisch (KREUTZ 2009) verstanden und evoziert:

„Ich wusste, welche Effekte, Mechanismen wirken, wie man- wann man- welch- wie man beim Timing ansetzt um‘n Witz zu bringen und was man machen muss, damit es auch etwas ankommt und das gepaart mit dem theoretischen Unterbau von vielen Büchern, die ich gelesen hab“ (B1),

„In diesem kleinen Rahmen, da kommt wirklich was rüber, wenn man- wenn die Leute merken: Der Typ auf der Bühne ist wirklich absolut jetzt für seine Musik, für die- die Musik der Band, für- für uns alle da. Das:: könn- das kommt rüber. Das spürt man. ›1‹“ (B3).

4.3 Prozess

Die Beschreibungen intra- und interpersonalen Prozesse, individueller Konzepte und des Erlebnisses nehmen in der Studie den größten Raum ein, hier können jedoch nur besonders illustrative Ausschnitte dargestellt werden:

„Und oft ist halt dann bei mir auch so, ich- beim Rappen- (B verengt die Augen) ich rappe ‘ne Zeile, in dem Moment wo ich’s sage, ist halt ‘ne Technik, denk ich gar nicht mehr das, was ich sage. Das ist- tut nur noch mein Körper. Das- sprich, es hat die Betonung schon vorher überlegt und ich überleg den nächsten Satz, während ich spreche. Mein Körper tut was anderes und ich überleg, ok, das ist der Reim, den Satz sag ich, ok, was reimt sich drauf, dann ist wie hier so‘n Raster“ (B1),

„Ähm, ›1‹ das ist ‘ne Kombination aus innerem Mir-Vorsingen ›1‹ und, (B sieht nach oben) ähm, technischer, (B spielt ‚Luftsaxophon‘) ähm, also, w- wie’s mir aus den Fingern läuft, so. [I: Mh.] Das, ähm, das- also ich denke innerlich die Töne (B sieht in die Kamera) und das was ich tue vor. Ich bin immer so ‘ne Sekunde vor dem, was ich spiele, [I: Ja.] ne, oder zwei Sekunden, weiß ich nicht. Und, ääh, bin deswegen- bin ich vorher schon sicher ob das- dass das, was ich spiele auch dem entspricht, was ich will“ (B4).

Aus beiden exemplarischen Aussagen wird ersichtlich, dass hier einerseits der Zugriff auf erlernte Repertoires (CLARKE 2000), andererseits Dinge wie „motor memory“ (PRESSING 2000) und automatisierte Abläufe (LEHMANN 2005), also das Sich-Verlassen auf die Koordination zwischen Hirn und Fingern, dem Sprechapparat bzw. der Körper-Mechanik stattfindet und auch bewusst wird.

In allen Hauptkategorien kamen die Befragten aus eigenem Antrieb immer wieder auf Vergleiche und Bezüge zum so genannten „Flow“-Zustand (CZIKSZENTMIHALYI 1997):

„wenn so 'n Wortfeld auf 'm Blatt irgendwie mit 'nem Begriff und lauter Worten drumrum zweidimensional ist, ist das, was im Kopf vor sich geht- weiß ich nicht, wie viel Dimensionen das hat, das geht in alle Richtungen (B veranschaulicht die verschiedenen ‚Dimensionen‘ seines ‚Modells‘ Zauberwürfel) und wird nach- wird nach Klängen abgeklopft, gedreht, gewendet, die Buchstaben werden auseinander gezogen, geguckt ob irgendwelche Anagramme drin sind oder- ich weiß nicht, wo es herkommt, (B breitet Hände aus, neigt Kopf zur Seite) ich hab's mir wahrscheinlich angewöhnt das so zu machen und, ähm, (B sieht zur Seite) ja, es ist, äh, dann dieser Trance-Zustand, glaub ich, der da- der- der- der- es ist kein Trance-Zustand, (B beugt sich vor) das ist sowas ähnliches, ich kann es nicht genau sagen, aber man ist vollkommen fokussiert, konzentriert sich auf die- auf diesen Gedanken“ (B2),

„ich hab mich, äh, vor, ich weiß nicht, 10, 12, 5- 12 Jahren mit, äh, dem Flow-Phänomen sehr stark beschäftigt und wenn man weiß, was das ist und, äähm, wie es wirkt und welche Erfahrungs- äh- dimensionen für Menschen daraus, ähm, ableitbar und erlebbar sind, dann ist das wie 'ne Droge. Und für mich ist eigentlich so diese, äähm, dieses- ja, es ist 'n Trieb, es ist 'n Bedürfnis Flow-E::ffekte [I: Ja.] oder Flows zu erleben und, ähm, da ist für mich einfach die Musik wie 'ne Droge und wenn ich 'n Konzert spiele, dann, äähm, ist das für mich einfach so dieses- dieses Ermessen war's gut oder schlecht, ob's gelungen ist, mich von- aus der Zeit zu lösen, ne. Also dass wirklich nur (B zeigt mit der Hand auf sein Gesicht) die Musik zu leben und alles andere zu vergessen, dass man- und das:- glücklicherweise gelingt mir das relativ häufig“ (B4).

Offenbar ist das positive Erleben von kreativen bzw. improvisatorischen performativen Akten eng an den Flow-Zustand bzw. entsprechende Gefühl gebunden. Als Blockaden des Flow können nach Auffassung der Musiker und Texter sowohl die Publikumsreaktion als auch physiologische Faktoren dienen. Ebenso ist aus Musiker-Sicht das Verfallen in starre Muster und Wiederholungen ein Hinderungsgrund. Dies wiederum spricht für einen Zusammenhang zwischen divergentem Vorgehen/Verhalten und dem möglichen Erleben von Flow, wie dies BIASUTTI und FREZZA (2009) auch beschreiben. Allerdings erscheint eine Unterstützung dieser Aussage auf Grundlage der eigenen Datenbasis noch wenig gesichert. Es lassen sich in allen vier Interviews Hinweise

auf den Aspekte der notwendigen Geschwindigkeit der Informationsverarbeitung und technischen Umsetzung finden.

Es ist ebenfalls auffällig, dass alle Befragten implizite und größtenteils auch explizite Konzepte und Techniken, wie Transformation, Imitation, Antizipation oder „Jamming“, beschreiben, welche ihnen bei Improvisationen zur Verfügung stehen. Wie bereits gezeigt wurde, spielen Repertoires eine große Rolle, ebenso wie die Beherrschung der Basis-Prinzipien, seien dies Grammatik und Sprachrhythmus oder Skalen und Fingersätze:

„Ganz wichtige Voraussetzung für Kreativität ist, äh, eben da auch, dass man auf dem Instrument relativ fit ist und dass das Instrument keine Barriere an sich darstellt, sondern, dass man mit der- mit der- mit dem Instrument so umgehen kann, wie mit- mit Stimme, Sprache, dass man's einfach fließen lassen kann“ (B4).

In der Beschreibung der interpersonalen Prozesse – also letztlich im Übergang zur Beschreibung von Kommunikation – finden sich Aussagen, die einerseits auf die Erhöhung der Komplexität ebendieser Prozesse durch das Hinzukommen von Akteuren abzielen, andererseits auch direkte Prozesse der Reduktion oder der Etablierung einer Organisationsstruktur beschreiben, wodurch ein „Entfaltungsraum“ für die Einzelnen entstehen kann.

4.4 Kommunikation

Kommunikation als Hauptkategorie wurde in die Subkategorien Mitspieler, Publikum, Emotionen, intrapersonale Kommunikation und Medien untergliedert, wobei diese selbstverständlich hier nicht als disjunkt zu verstehen sind. Nachfolgend werden die ersten drei Subkategorien näher vorgestellt.

Zunächst legen alle Befragten in zahlreichen Aussagen großen Wert auf das (positive) Erlebnis von Gemeinschaft unter den Mitspielenden (vgl. LEMONS 2005), teilweise wird dies auch an einer gemeinsamen „Fachsprache“ festgemacht:

„Das Gemeinschaftsgefühl? Das ist halt dann- ›2‹ wenn wir uns ergänzen. Er mir den Ball- textlich was zuspielt, ne, und ich drauf reagiere und, äh, ihm wieder was zurück gebe, er drauf so reagiert, dass es halt auch immer unterhält, das Publikum. [...] Und- aber zusammen sind sie ein Ensemble und es ist halt dann abgestimmt und ich stell mir dann auch vor, dass die Clowns hinter den Kulissen dann sich umarmen und sagen: ey cool, wir haben die halt gerockt so, ne?“ (B1),

„I: Das heißt also, die Leute mit denen du zusammen improvisierst, sind auch immer so Profis wie du und ›1‹ wissen das einfach.

B: Ja, das- das- man- man spricht halt meistens spricht man so'ne so'ne gemeinsame Sprache. Ja. Denk schon. Was heißt Profis? Also jedenfalls Musiker, die- die das genauso machen wie ich“ (B3).

Um erfolgreich „Gemeinschaft“ zu erleben, gehören neben der sprachlichen auch vor allem die nonverbale Kommunikation und das Zu-Hören zu den wichtigsten Eigenschaften:

„beim Rappen, wenn jemand die Beatbox macht, der gibt auch den Rhythmus vor. Da- durch den Rhythmus, ne, bestimmt sich die Silbenzahl, die du benutzen kannst und deine Geschwindigkeit, die Technik des Rappens und wird dadurch vorgegeben. Du kannst verschiedene Techniken anwenden, verschiedene Rhythmen, aber du hörst es an und entscheidest dich für eine und dann ›1‹ wird das natürlich dadurch sehr beeinflusst. Durch den Gegenpart, der mit dir rappt, der wird- inspiriert dich inhaltlich“ (B1),

„Auf der] Bühne. [I: Ja.] Also, ähm, die- (B sieht nach oben) die funktioniert eigentlich über Augenkontakt und, ähm, ich, äh, sehe, ähm, in den Augen und wie wir uns angucken, was los ist. Und das erfordert'ne sehr hohe Sensibilität, die wir alle haben und das ist eben wirklich nur so'n- so'n- so'n Zucken im Augenlid, das dann so'nen Kick gibt, ne. Ähm, und diese Kommunikation läuft eben komplett nonverbal und wir- wir sprechen ja nicht miteinander. Musikalisch gibt es natürlich solche, äh, Interaktionen, die aber sehr weit geplant sind und da geht es wirklich auch, äh, im direkten Augenkontakt, ne. Also wenn wir dann irgendwie'n Einsatz zusammen haben dann gucken wir uns an und- oder wenn- wenn wir Stellen zusammen spielen, ähm, funktioniert das hauptsächlich über die Augen“ (B4).

Viele Aussagen zur Kommunikation der Mitspieler schneiden Bereiche wie gegenseitige Inspiration, Feedback, Flow-Zustände bei Sympathie oder Fehler-toleranz an, aber auch der Aspekt „Leadership“ (vgl. STERNBERG 1999b) wird thematisiert. Die erste der folgenden Aussagen unterstützt außerdem den Ansatz, zunächst alle Angebote/Vorgaben anzunehmen (*accept all offers*; LEMONS 2005), einzuschätzen und eventuell zu verarbeiten:

„Manchmal redet man aneinander vorbei, aber wenns cool ist, sollte man immer auf das eingehen was er sagt und damit die Leute auch merken: ey, das ist improvisiert, die kommunizieren miteinander“ (B1),

„Das ist die- ja, der- das Ego (B sieht nach oben) spielt dabei‘ne riesige Rolle, ne. Und das Zurückstehen können, das Akzeptieren können, (B zieht Augenbrauen hoch) dass andere mehr können“ (B4).

Als wichtigster Aspekt bezüglich der Kommunikation mit dem Publikum präsentiert sich in dieser Studie das Feedback. Den Befragten liegen die wechselseitige Unterhaltung sowie ein Austausch am Herzen und oftmals wird der Aspekt der Selbstbestätigung erwähnt:

„wenn du dann was machst und die Leute lachen, du kriegst‘n Feedback, das ist halt wirklich so, dass es so das Brot des Poeten ist, so, das- das dich dann nährt und dass dir das Spaß macht. Du ›1‹ hast was gesagt und die Leute reagieren so, ne, und dafür machst du das und du unterhältst die und, ähm, fühlst dich da drin auch bestätigt. Und dadurch- dadurch dass man bestätigt wird, wird man auch besser“ (B1),

„Man bekommt auch Feedback, (B zieht Augenbrauen zusammen) wo man sagt: Ey, das war cool, ich hab mich gefragt, wie du aus der Nummer wieder rauskommst, äh, es war sehr aufregend und so und dann- dann denkt man sich: Ja, das hat- hat gut geklappt“. (B3)

Lediglich eine sehr konservative Erwartungshaltung auf Seiten des Publikums oder die bewusste Verletzung von ethischen Grenzen auf Seiten der Kreativen können diese Kommunikation stören oder gänzlich unterbrechen.

Wie bereits oben deutlich wurde, spielen Emotionen auf beiden Seiten des Kommunikationsprozesses eine wichtige Rolle. Einerseits kann wohlwollender Applaus oder das Lachen im Publikum Rückmeldung über die erfolgreiche Kommunikationshandlung an den Akteur geben, andererseits haben physiologische und psychische Prädispositionen der Kreativen unmittelbaren Einfluss auf ihre Kommunikation und den Kreativprozess. Als eine wichtige Voraussetzung für gelungene Kommunikation benennen die befragten Professionellen eine authentische Kommunikations- bzw. Vermittlungsposition.

4.5 Explizite Vergleiche

Allen Befragten gemein ist die Fähigkeit, die eigenen Vorgehensweisen, das eigene Medium und eigene Strategien bisweilen äußerst plastisch zu beschreiben. Dies beinhaltet sowohl Bilder als auch Vergleiche und sei exemplarisch an folgenden Aussagen illustriert:

„sagen wir mal, wenn das Bewusstsein die Spitze des Eisbergs ist, dann lassen wir den Meeresspiegel einfach ein bisschen ansteigen und dann ist es nur noch unterbewusst- der Eisberg ist natürlich noch da, aber man denkt nicht mehr kontrolliert drüber nach und, ja, (B sieht zur Seite) kommt in so'n Flow“ (B2),
„Aber wenn Text vollen Output geben will und die Musik auch, sind die Kanäle zu verstopft, um- dass die Leute das wirklich wahrnehmen können und aufnehmen. Dann ist das nur'n Brei“ (B1),
„Aber wenn man auf einmal alles drauf schmeißt, wie hier auf der Bühne, dann ist es zu viel. Du schmeckst Curry, Ingwer, du schmeckst Knoblauch und, äh, es ist aber nicht ausgewogen und, äh, das Gericht verliert an Stärke und schmeckt nicht mehr gut“. (B1)

Weitere Vergleiche entstammen den Bereichen Fußball – also einem Mannschaftssport, bei dem der Einzelne nur erfolgreich im Team sein kann – oder dem Orchesterspiel, wobei in diesem Vergleich von der Wichtigkeit eines Dirigenten gesprochen wird. Die Musiker vergleichen auch häufig mit eigenen musikalischen Erfahrungen und Situationen.

5 Diskussion und Ausblick

Wenn dies auch nur ausschnittsweise dargestellt werden konnte, offenbart die Erfassung von Kreativstrategien über den beschriebenen, interdisziplinären und auf die Improvisation ausgerichteten Ansatz viele, teils neue und spannende Einblicke. Bisherige theoretische Modelle der Improvisation, die vermehrt auf musikalische Improvisation ausgerichtet sind, können – zumindest an dieser Stelle für die improvisierte Textgenerierung – Anwendung finden und Einsichten liefern. Andererseits sind Vergleiche der meist präziseren Verbalisierungen „der Texter“ hilfreich, um wiederum neue qualitative Zugänge zu „den Musikern“ zu entwickeln. In diesem Punkt scheinen die Forschungsinstrumente bereits zu funktionieren, weitere Präzisierungen sind selbstverständlich in folgenden Iterationen geplant. Hierzu werden Kreative aus den Bereichen Tanz- und Theaterimprovisation, aber auch anderer „musikalischer Herkunft“ mit einbezogen, um in einem ähnlichen Workshop-Konzept, jedoch unter Berücksichtigung der hilfreichen Optimierungshinweise der Coaches des ersten Durchgangs, zusammen mit den anderen Kreativen zu arbeiten und zu improvisieren. So können die stetig wachsende Datenbasis und die expandierende interdisziplinäre Ausweitung weiteren Einblicken und der Ausdifferenzierung eines bzw. mehrerer Modelle der Improvisation dienen.

Die bisher noch rudimentären Ansätze einer Modellbildung sind der noch schmalen Datenbasis geschuldet. Gleichwohl ist bereits erkenntlich, dass es offensichtlich gemeinsame, aber auch höchst individuelle Strategien der Improvisation in verschiedenen kreativen Disziplinen zu geben scheint, deren Vergleich noch spannende Einblicke gewähren dürfte.

Letztlich hilft das bessere Verständnis „professioneller“ Improvisationsstrategien einer Umkehr der erfassten zunächst individuellen, dann interdisziplinären und schließlich Meta-Improvisationsstrategien hin zu besseren privaten und schulischen Förderungs- und Entwicklungsmöglichkeiten von Schülerinnen und Schülern im Umfeld kreativer Handlungen.

LITERATURVERZEICHNIS

- AMABILE, T. M. 1983. *The social psychology of creativity*. New York: Springer.
- . 1996. *Creativity in context*. Boulder: Westview.
- BARBER-KERSOVAN, A. 2009. „Im Zwiespalt der Creative Economy.“ *Musikforum, Das Magazin des deutschen Musiklebens* 3. Mainz: Schott. 35–38.
- BEHNE, Klaus E. „Zur Psychologie der freien Improvisation.“ In *Gehört – Gedacht – Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik*, edited by Klaus-Ernst Behne. Regensburg: Con Brio. 113–130.
- BERG, M. 2002. *Unternehmenstheater interaktiv. Themenorientierte Improvisation (TOI) in der Personal- und Organisationsentwicklung*. Weinheim: Beltz.
- BERTRAM, G. W. 2010. „Improvisation und Normativität.“ In *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, edited by Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, and Annemarie Matzke. Bielefeld: Transcript. 21–39.
- BIASUTTI, M., FREZZA, L. 2009. „Dimensions of Music Improvisation.“ *Creativity Research Journal* 21/2,3. Lawrence Erlbaum/ Taylor&Francis Group. 232–242.
- BORGARDS, R. 2007. „Literatur und Improvisation. Benjamins „Auf die Mi-

- nute' und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik.“ *Schiller-Jahrbuch* 51: 268–286.
- . 2009. „Improvisation, Verbot, Genie. Zur Improvisationsästhetik bei Sonnenfels, Goethe, Spalding, Moritz und Novalis.“ In *Leib/Seele - Geist/Buchstabe. Dualismen in den Künsten um 1800 und 1900*, edited by Markus Dauss, and Ralf Haeckel. Würzburg: Königshausen und Neumann. 257–268.
- BULLERJAHN, C. 2003. „Junge komponierende in zeitgenössischer Kunst- und Pop-Musik. Ein Vergleich musikalischer Werdegänge, Motivationen und kreativer Prozesse.“ In *Begabung und Kreativität in der populären Musik*, edited by Günter Kleinen. Münster: Lit. 107–124.
- CLARKE, E. F. 2000. “Generative principles in music performance.” In *Generative processes in music. The Psychology of Performance, Improvisation, And Composition*, edited by John A. Sloboda, 1–26. Oxford: Oxford University Press.
- CZIKSZENTMIHALYI, M. 1997. *Kreativität. Wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- DELIÈGE, I., WIGGINS, G. A. 2006. *Musical creativity: multidisciplinary research in theory and practice*. New York: Psychology Press.
- VERA, D. 2005. “Improvisation and Innovative Performance in Teams.” *Organization Science, A Journal of the Institute of Management Sciences* 16/3: 203–224.
- FLEISCHLE-BRAUN, C. 1983. *Tanzimprovisationen. Spiel mit der Bewegung*. Zürich: Musikhaus Pan.
- FLORIDA, R. L. 2008. *Cities and the creative class*. New York: Routledge.
- GARDNER, H. 1983. *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. New York: Basic Books.
- GOLEMAN, D., KAUFMANN, P., RAY, M. 2000. *Kreativität entdecken*. München: Dt. Taschenbuchverlag.
- GROSSMANN, R. 1991. *Musik als „Kommunikation“: Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*. Braunschweig: Verlag für Sozialwissenschaften.
- GUILFORD, J. P. 1967. *The nature of human intelligence*. New York: McGraw-Hill.

- GRÖNE, M. 2009. *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- HEMMING, J. 2002. *Begabung und Selbstkonzept. Eine qualitative Studie unter semiprofessionellen Musikern in Rock und Pop*. Münster: Lit.
- JUSLIN, P. N. 2001. "Communicating Emotion in Music Performance: A Review and Theoretical Framework." In *Music and Emotion. Theory and Research*, edited by Patrick N. Juslin, and John A. Sloboda. New York: Oxford University Press. 309–337.
- JÖNS-ANDERS, G. 2003. *Intuition oder Kalkül? Zur (Un-) Konventionalität ästhetischer Kommunikation am Beispiel der Musikproduktion*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- KLEINEN, Günter. 2003. *Begabung und Kreativität*. Münster: Lit, S. 20–48.
- KOPIEZ, R., and RODEHORST-OEHUS, L. 2010. „Eigentlich komponiert man immer – Ein offenes Leitfrageninterview zum kreativen Prozess mit dem Komponisten Johannes Schöllhorn, dem Jazzmusiker Herbert Hellhund und dem Musikproduzenten Johann Weiß.“ *Beiträge empirischer Musikpädagogik 1*, edited by Andreas Lehmann-Wermser. <http://www.b-em.info>. Letzter Zugriff am 22. Mai 2011.
- KURT, R., and NÄUMANN, K. 2009. *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript.
- KREUTZ, G. 2009. „Musikalische Denkstile – Nur eine Frage der Kultur?“ *Musikforum, Das Magazin des deutschen Musiklebens* 3: 19. Mainz: Schott.
- LAMPERT, F. 2007. *Tanzimprovisation. Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung*. Bielefeld: Transcript.
- LEHMANN, A. C. 2005. „Komposition und Improvisation: Generative musikalische Performanz.“ In *Allgemeine Musikpsychologie. Allgemeinpsychologische Grundlagen musikalischen Handelns*, edited by Thomas Stoffer, Rolf Oerter. Göttingen: Hogrefe. 913–954.
- LEMONS, G. 2005. "When the Horse Drinks: Enhancing Everyday Creativity Using Elements of Improvisation." In *Creativity Research Journal* 17/1. Lawrence Erlbaum/ Taylor & Francis Group. 25–36.
- PRESSING, J. 2000. "Improvisation: methods and models." In *Generative processes in music. The Psychology of Performance, Improvisation, And*

Composition, edited by John A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 129–178.

RHODES, M. 1961. "An Analysis of Creativity." *The Phi Delta Kappan* 42/7. <http://www.jstor.org/stable/20342603>. Letzter Zugriff am 21. Mai 2011. 305–310.

SAWYER, R. K. 1999. "Improvised conversations: Music, collaboration, and development." *Psychology of Music* 27/2. London: Sage Publications. 192–205.

SLOBODA, J. A. 2000. *Generative processes in music. The Psychology of Performance, Improvisation, And Composition*. Oxford: Oxford University Press.

STERNBERG, R. J. 1999a. *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

———. 1999b. "A propulsion model of types of creative contributions." *Review of General Psychology*, Jg. 3: 83–100.

———. 2003. "The Development of Creativity as a Decision-Making Process." In *Creativity and Development*, edited by Robert Keith Sawyer, Vera John-Steiner, and Seana Moran. New York: Oxford University Press. 91–138.

URBAN, K. K. 2004. *Kreativität*. Münster: Lit.

Anhang

(Die nachfolgend in Klammern gesetzten Zahlen stehen für die Summe der mit dem jeweiligen Code markierten Textsegmente/ Codings.)

Michael Ahlers

Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg
Maximilianstr. 59
D-86150 Augsburg
E-Mail: michael.ahlers@phil.uni-augsburg.

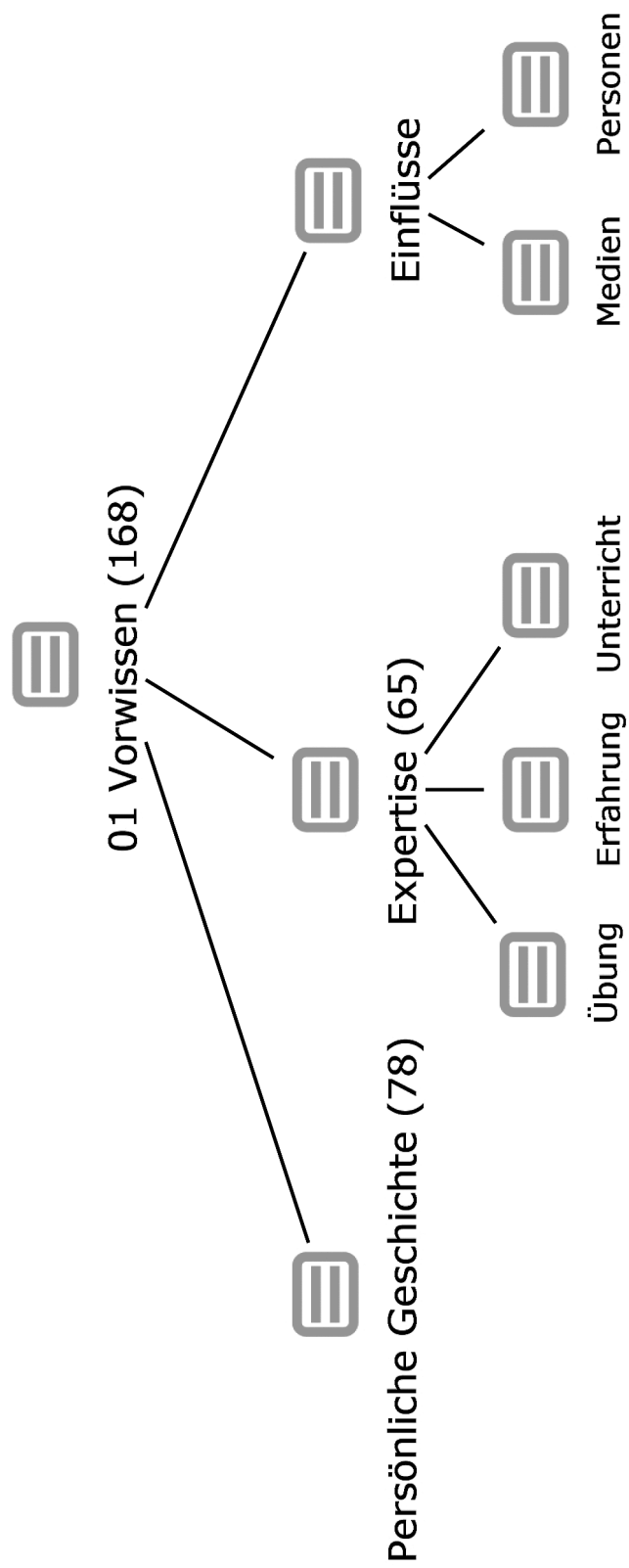


Abbildung 1: Vorwissen

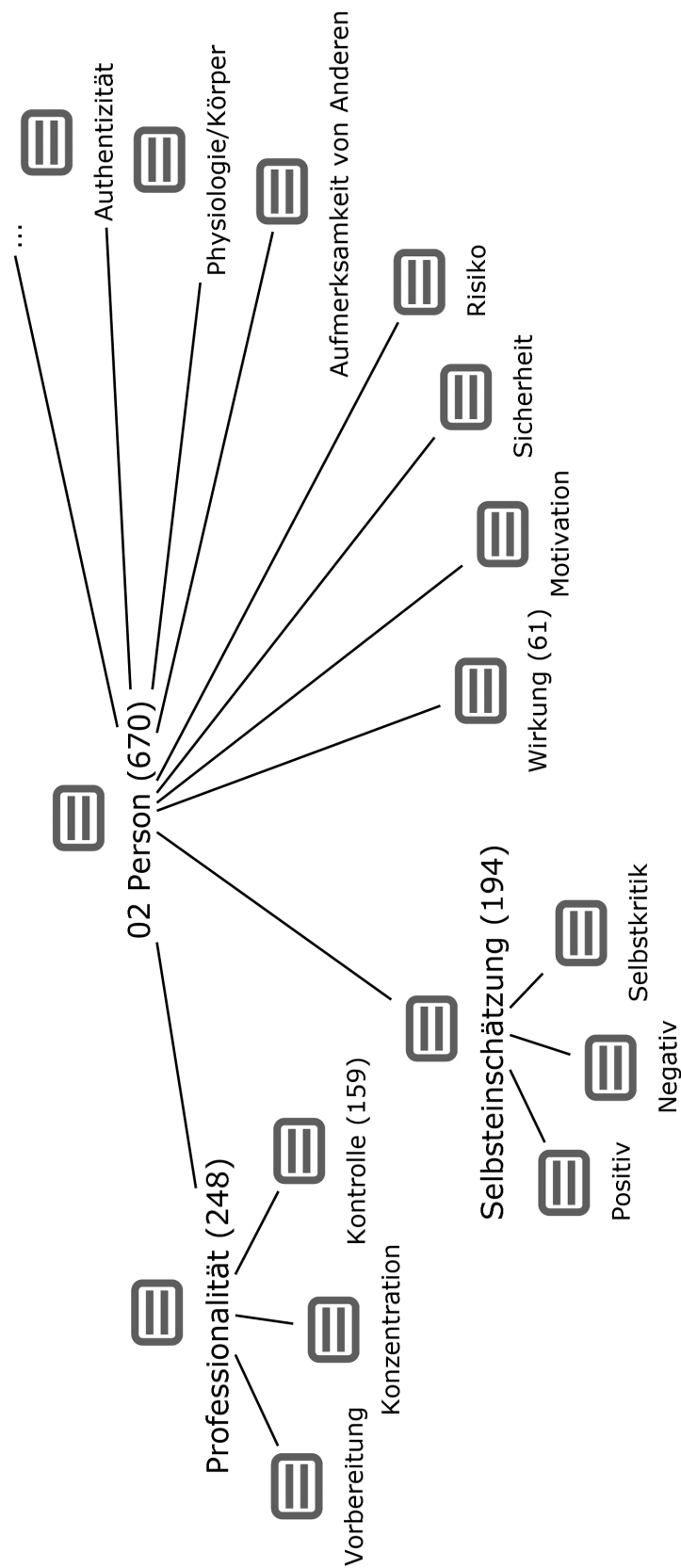


Abbildung 2: Person

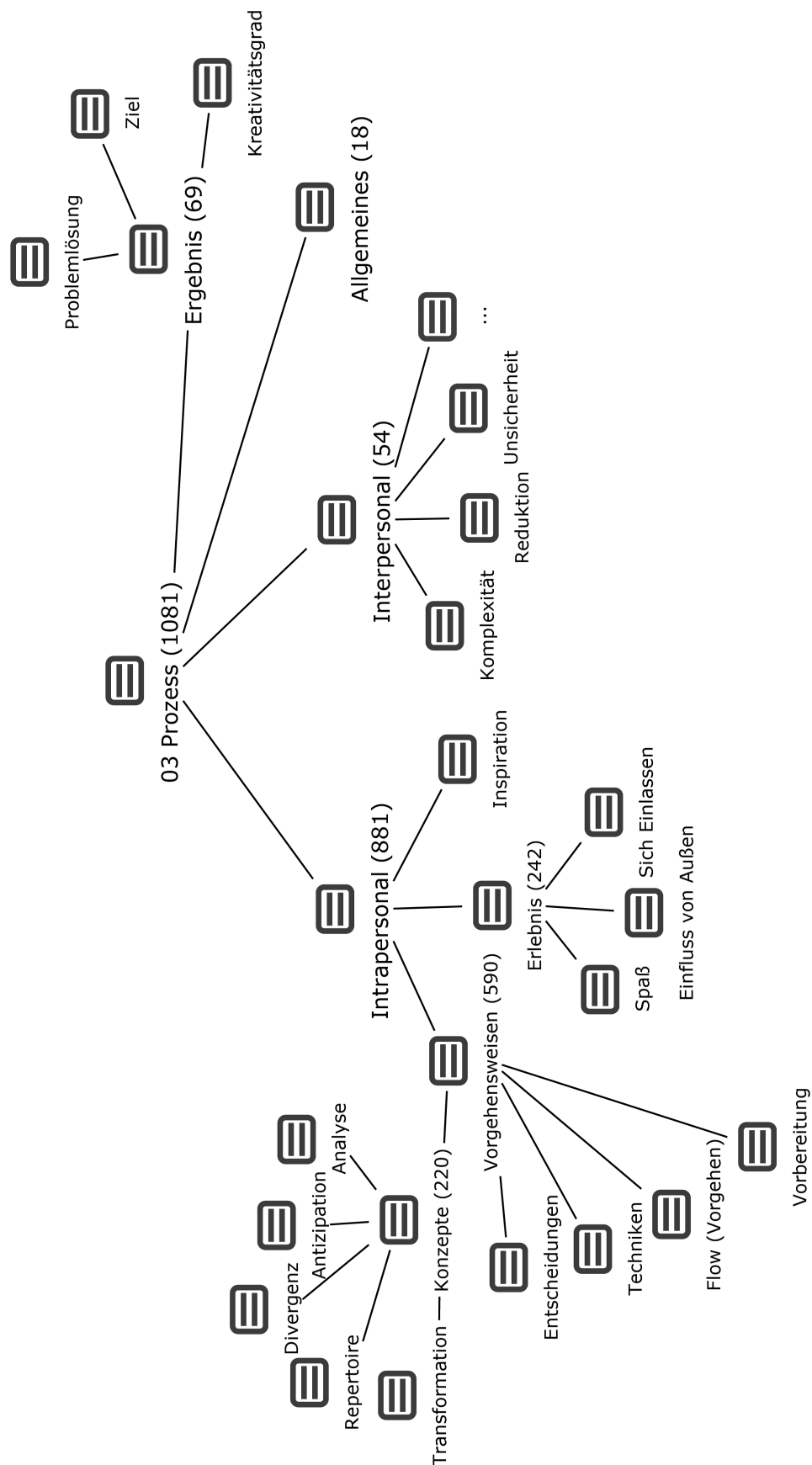


Abbildung 3: Prozess

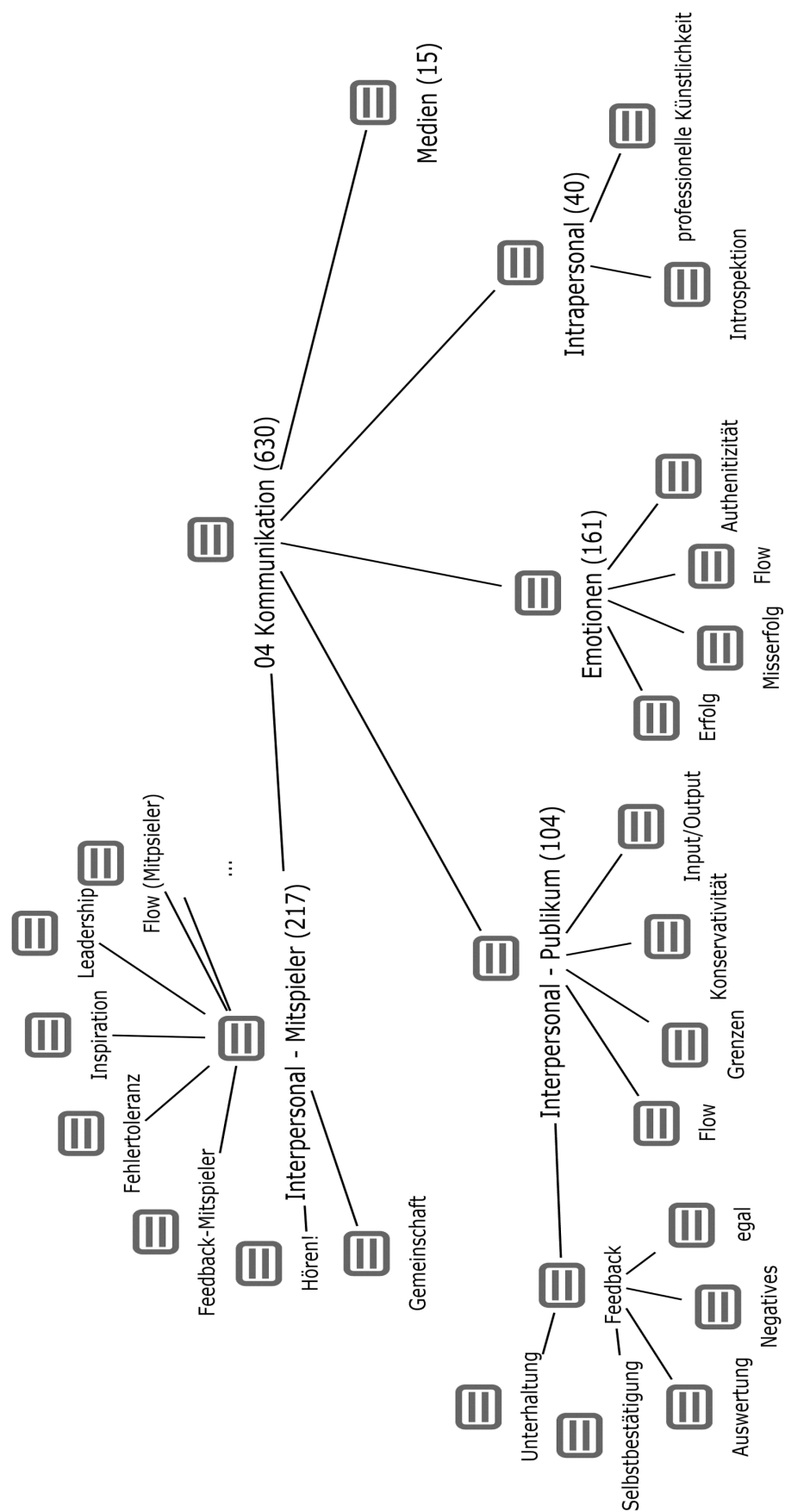


Abbildung 4: Kommunikation

MICHAEL AHLERS

Text – Music – Image

An interdisciplinary Study on Comparison of Improvisational Strategies

SUMMARY

Introduction

The main aim of this pilot study was to explore possibilities of comparing strategies of creative people in the field of improvisation. Improvisation is considered to be one way of creative expression or generative performance. As creativity and the creative class are much discussed in the past few years we tried to focus on one of its aspects. The current study investigated distinctions and similarities of musicians and poetry slam/ freestyle artists. The overall aim is to build well-founded models of these strategies in order to learn more on how to impart this knowledge to students.

Method

In our set-up creative “professionals” and University-level students met for a weekend. The “pros” gave workshops on improvisational techniques. The aim was to carry out a multi-media performance in front of a live audience at the end.

Data was collected using a short questionnaire on topics such as person’s socio-cultural backgrounds, improvisational and performing experiences and further more. The main method was to analyse videotaped interviews using qualitative analysis strategies. Four researchers with different levels of expertise and different scientific backgrounds coded the interviews using MAXQDA.

Findings

We observed quite a lot of similarities between musical and lyrical improvisational strategies and professional artists themselves: They predominantly start learning improvisation by copying or imitational approaches. All of them stress the prominence of professionalism, meaning one has to be good at playing the instrument, knowing musical or literary backgrounds in order to be

“successful” at improvising. Experience, expertise and readiness to assume risks are also important in the proband’s opinion.

Lyrical generative performances also use techniques and strategies we know musicians use. These include usage of repertoires (CLARKE 2000), “motor memory”, transformations, imitations, anticipations (PRESSING 2000) and the experience and quest for flow (CZIKSZENTMIHALYI 1997). The latter is often felt using divergent strategies as BIASUTTI and FREZZA (2009) described as well.

Concerning communication both musicians and lyrical artists stressed the importance of community and sympathy. Within this community they are inspired by other artists, they think positively about “leadership” (STERNBERG 1999b) and they “accept all offers” (LEMONS 2005). The audience and its reaction is not the most important aspect of communication when improvising to them.

Discussion

To start off we were able to show that it was possible to compare improvisational strategies of musicians and lyrical artists. Findings described illustrate that our knowledge of musical generative processes could be helpful to compare and explain other improvisational strategies as well.

Taking into account that this was a pilot study we already got some interesting insights into this field. But to build well-founded models the study now will have to interview other types of musicians, and also dance or drama improvisation, fine arts and media-based improvisational artists could contribute to paint this picture. If we were able to understand their backgrounds and strategies better we would be able to teach this to our students and possibly make them “better” creative individuals.